3 1761 09615109 7

Rückblicke auf die baukünstlerischen Prinzipien Schinkels und Böttichers.

Rede

zum Geburtsfeste

Seiner Majestät des Kaisers und Königs

WILHELM II

in der Aula

der

Königlichen Technischen Hochschule

zu Berlin

am 26. Januar 1890

gehalten

von

dem zeitigen Rector

E. Jacobsthal.

Berlin, 1890.

Buchdruckerei von Denter & Nicolas, Neue Friedrichstrasse 39.

Rückblicke auf die baukünstlerischen Prinzipien Schinkels und Böttichers.

Rede

zum Geburtsfeste

Seiner Majestät des Kaisers und Königs

WILHELM II

in der Aula

der

Königlichen Technischen Hochschule

zu Berlin

am 26. Januar 1890

gehalten

von

dem zeitigen Rector

E. Jacobsthal.

Berlin, 1890.

Buchdruckerei von Denter & Nicolas, Neue Friedrichstrasse 39.

Hochgeehrte Versammlung!

Noch ist es uns nicht vergönnt gewesen, die Wiederkehr des Tages, an welchem unser allverehrter Kaiser und König Wilhelm II uns gegeben ward, mit der ungetrübten Freude zu feiern, welche die mit Jubel begrüssten Feste zu Ehren unserer Landesherren als helle Sterne in unserer Erinnerung erglänzen lässt.

Konnte im vorigen Jahre die Trauer um die verklärten Heldengestalten unserer ersten deutschen Kaiser noch nicht verstummen, so stehen wir heute an der Gruft Derjenigen, welche, Leid und Freude der Nation theilend, dem grossen Kaiser Wilhelm die hochherzige Lebensgefährtin, dem edlen Dulder Friedrich die sorgsamste Mutter gewesen ist.

Aber die erste Kaiserin Deutschlands, die verewigte Königin Augusta war auch eine Mutter des Volkes, der ganzen Nation. Ueberall wo es galt, menschliches Leiden zu mildern, griff sie werkthätig ein. Mit beispielloser Energie und mit der für das ganze Königshaus der Hohenzollern seit jeher als selbstverständlich geltenden Pflichttreue gelang es ihr, dem aus lauterem Herzen und reiner Nächstenliebe entsprossenen Wirken auch feste Gestalt und dauernde Organisation zu verleihen.

Die von der Verklärten ins Leben gerufenen Einrichtungen für die Pflege der Kranken und Verwundeten haben auf dasjenige Gebiet des Bauwesens, welches den Liebeswerken die Stätte zu

bereiten hat, in hervorragender Weise fördernd eingewirkt, daher wir ihr doppelten Dank schulden.

Allein nicht damit begnügte sich ihr hoher Geist: zum Guten fügte sie das Schöne, unablässig bemüht, edle Kunst zu fördern und das Leben mit idealen Anschauungen zu durchleuchten. Wer wird nicht, um nur ein Beispiel anzuführen, von dankbarer Rührung ergriffen beim Durchwandeln der von der hohen Frau geschaffenen, dem Volke gewidmeten Anlagen, welche in Coblenz den Rheinstrom schmücken. Jahrzehnte der Mühen und persönlicher Anstrengungen, bei bescheidenen Mitteln für die Ausführung, haben diese in ihrer Art einzige Stelle geweiht, von der aus ein Jeder, inmitten der durch Kunst veredelten Umgebung und entrückt dem Getriebe des Geschäftsverkehrs, die Herrlichkeit des deutschen Stromes gehobenen Herzens in sich aufnehmen kann.

Die hohe Verstorbene hat erfüllt, was Goethe mit den Worten ausspricht:

Der edle Mensch
Sei hilfreich und gut,
Unermüdet schaff' er
Das Nützliche, Rechte,
Sei uns ein Vorbild
Jener geahneten Wesen.

In der Stunde stiller Sammlung, zu welcher uns die heutige Feier vereint, blicken wir zurück auf eine Geschichtsepoche, deren Abschluss durch den Tod der hochseligen Kaiserin Augusta gekennzeichnet ist. Vereinigten sich doch in der hohen Frau die Vorzüge eines Menschenalters, welches, unbezwungen durch die herbsten Schicksalsschläge, festhielt an idealen Lebens-, an idealen Kunstanschauungen.

Die heutige Zeit ist in ruheloser Hast bestrebt, die ihr vom Geschick vorzugsweise zugewiesene Aufgabe zu erfüllen, die darin besteht, das Gebiet des Wissens unaufhörlich zu erweitern, die

Technik von Tag zu Tage zu vervollkommnen. Auf einzelnen Gebieten gelingt es auch grossen Forschern, die Resultate aus der sichtbaren und messbaren Welt bereits zusammen zu fassen und zu einer philosophischen Betrachtung überzugehen.

Darum dürfen wir aber die Denkarbeit einer früheren Zeit, die aus dem damals zur Wissenskraft gesteigerten Wissensbesitz sich zu entwickeln vermochte, nicht als eine vergebliche ansehen. Denn nicht die Menge des Stoffes, den sie umfasste, sondern die Beherrschung und Behandlung desselben verleiht ihr den Werth.

Viele dieser Anschauungen sind freilich schon Gemeingut geworden, von dem man sagen kann: „leicht vergisst das wechselnde Geschlecht, woher der Segen kam, von welchem heute Jeder zehrt“ [1]), viele harren aber noch allgemeiner Anerkennung.

So auch auf einem Gebiete, dessen Pflege Beruf unserer Hochschule ist, demjenigen der Architektur. Daher sei es mir gestattet, bei Gedanken zweier grosser Meister zu verweilen, von denen der eine, Schinkel, bereits vor nahezu 50 Jahren seinen gross geplanten Arbeiten entrissen wurde, der andere, Böttticher, hochbetagt erst vor wenigen Monaten dahinging. Letzterem war es noch vergönnt, unseren allergnädigsten Herrn, Kaiser Wilhelm II, in Dessen jugendlichem Alter in das Wesen griechischer Kunst einzuführen, ja, Seine Thronbesteigung mit dichterischem Worte zu feiern [2]). Unserer Hochschule aber hat er durch langjährige eindringliche Wirksamkeit als Lehrer der Ornamentik einen besonderen Charakter aufgeprägt.

Schinkel ist im strengen Sinne des Wortes nie Lehrer gewesen. Seine Bauwerke wirkten wohl als Vorbilder, aber die in Worte gefassten Gedanken sind erst lange nach seinem Tode, zum grössten Theile in fragmentarischer Form, der Nachwelt überliefert worden [3]). Während seiner umfassenden künstlerischen Thätigkeit drängte es ihn, seine Anschauungen über Kunst in einem grossen architektonischen Lehrbuche niederzulegen, welches die wichtigsten baulichen Probleme auf Grund der Ueberlieferung und der

Anforderungen der neuen Zeit einer Lösung entgegenführen sollte, und zwar an der Hand des Projektes zu einer fürstlichen Residenz auf dem Tornow bei Potsdam, die, ausgestattet mit jeder Art monumentaler Anlagen und Gebäude für Staatsverwaltung, für Genuss aller schönen Künste, für Feste des Volkes, als eine nach jeder Richtung hin durchaus ideale Schöpfung sich darstellt. Schinkels fürstlicher Gönner, der nachmalige König Friedrich Wilhelm IV, stand diesen Bestrebungen sehr nahe. Mit den höchsten Naturgaben und der edelsten Gesinnung ausgestattet, stellte er Schinkel die geistreichsten Aufgaben, und aus diesen entwickelte sich die Idee des ganzen Werkes. Leider ist ein Abschluss desselben auch nicht annähernd erreicht worden, das Meiste in Skizzen nur vorgearbeitet. Aber es ist erstaunlich, darin zu finden, wie bereits zu jener Zeit mit seherischem Blick Aufgaben ins Auge gefasst werden konnten, zu welchen bei dem gewaltigen Fortschritte der Technik die heutige Kunst erst in sehr bescheidenem Masse hat Stellung nehmen können. Vor Allem sei hier der grossen Deckenbildungen in künstlerisch durchgeführten Eisenkonstruktionen gegedacht, und wenn auch auf diesem Gebiete dem in den Skizzen Erreichten heute nicht in allen Punkten beigepflichtet werden kann, dem Ringen nach den idealen Lösungen muss Bewunderung gezollt werden.

Waltete in Schinkels Natur der phantasiebegabte Künstlergenius vor, welchem es gelang, so selbständige, und doch wiederum sich so an Traditionen anschliessende Kunstwerke zu schaffen, wie die alte Bau-Akademie in ihrem Struktur- und Façadensystem, oder den freilich nur im Entwurf durchgeführten Palast Orianda in der Krim für die Kaiserin Alexandra Feodorowna, so durchdrang Böttticher, überwältigt von dem Eindruck Schinkelscher Bauten, namentlich des Museums, gefördert durch hohe künstlerische Fähigkeiten, mit logischer Kraft das zur Verfügung stehende kunsthistorische Material, um zur Kenntniss der Bildungsgesetze der hellenischen Kunst zu gelangen, nachdem er, wie Schinkel, in früheren Jahren der Kunst des Mittelalters sich zugewandt hatte[4]).

Mit dem Motto: „Des Körpers Form ist seiner Seele Spiegel, durchdringst du sie, löst sich des Räthsels Siegel“ eröffnete er

sein Werk über die Tektonik der Hellenen, in welchem er nachwies, dass das Prinzip der schaffenden Natur: den Begriff jedes Gebildes in seiner Form auszusprechen, sich in den Werken der hellenischen Kunst am klarsten offenbart, und dass dieses Prinzip nicht nur im grossen, dem Götterkulte geweihten Monument uns entgegentritt, sondern sich bis auf das kleinste Geräth erstreckt. Es war darin sein künstlerisch-wissenschaftliches Glaubensbekenntniss niedergelegt, dass durch das Eindringen in dieses Gesetz auch dem heutigen künstlerischen Schaffen die grösstmögliche Freiheit gewährt, der Erfindung eine unversiegbare Quelle eröffnet wird[5]).

Bötticher konnte die ersten Druckbogen seines Werkes noch Schinkel vorlegen, der selbst viel über die Probleme architektonisch-künstlerischen Schaffens nachgedacht hatte. Mit Spannung nahm er Böttichers Erklärungen entgegen, namentlich dessen Gedanken, dass in den griechischen Werken die scheinbar latente statische Kraftleistung der baulichen Glieder, sowie deren Verknüpfung oder Sonderung durch analoge Symbole wahrnehmbar vor Augen gestellt seien. Das Erscheinen des Werkes sollte aber weder Schinkel, der Vorbildner, noch Ottfried Müller, der Forscher (beiden hat Bötticher dasselbe gewidmet), erleben.

Es ist nicht zu verwundern, dass ein Werk mit so durchaus neuen Gedanken einer getheilten Aufnahme begegnete, früheren Auffassungen gegenüber, welche sich lediglich an schöne oder unschöne Verhältnisse in der äusseren Erscheinung der Bauwerke klammerten, ohne im Stande zu sein, auf das Wesen der Formen einzugehen, und welche daher auch die Kunstlehre auf jenes Gebiet beschränkten. Man muss selbst diesen Weg äusserlicher, dogmatischer Aneignung der antiken Formenwelt zu beschreiten gezwungen worden sein, um die erlösende Gewalt der Tektonik recht zu würdigen. Bei den Gelehrten fand sie volle Anerkennung, unter den zeitgenössischen Architekten waren es vornehmlich Lohde und Strack, welche, den Werth der Lehre schätzend, in dieselbe eindrangen und sich Bötticher anschlossen. Erst später vereinigte er einen Kreis jüngerer begabter Architekten als Schüler um sich, von denen Lucae, Gropius, Spielberg und andere, leider in voller

Schaffenskraft ihrem Wirken entrissen, dem alternden Meister in den Tod vorangingen.

Den Denkmälern Griechenlands an Ort und Stelle gegenüber zu treten, ist Bötticher erst in späterem Lebensalter und nur auf kurze Zeit vergönnt gewesen. Die Resultate der durch die Munificenz unseres erhabenen Herrscherhauses geförderten grossartigen und planmässigen Ausgrabungen der neueren Zeit verdanken aber nicht zum geringsten Theile ihre Präzision der Schulung der jüngeren Kräfte durch die Untersuchungen, welche Bötticher schon in der Tektonik, später in Einzelarbeiten der technischen Herstellungsweise der Bauwerke gewidmet hat.

Manche Voraussetzungen, die er damals aufzustellen sich für berechtigt hielt, sind durch die neuen Forschungen als unhaltbar erwiesen worden; viele aber, dereinst heftig bekämpft, wie der Monotriglyphenbau der dorischen Kunst, haben ihre Bestätigung gefunden, über andere wird die Zukunft vielleicht eine Entscheidung herbeiführen [6]).

Dass ein Künstler wie Bötticher den Glauben an die Ursprünglichkeit der in wenigen Jahrhunderten so ganz eigenthümlich entwickelten Blüthe griechischer Kunst festhalten konnte, lässt sich erklären. Erscheinen doch selbst die Fäden, welche die neu aufgedeckten Reste älterer Kunstepochen auf griechischem Boden mit den Werken der klassischen Periode verbinden, wenigstens auf den ersten Blick, noch sehr lose. Muss man auch die ausser allem Zweifel stehenden älteren, wie spätere Beziehungen zu anderen Kulturvölkern gelten lassen: die unbefangene Betrachtung gewinnt die Ueberzeugung, dass eine Kultur von solcher Beschaffenheit wie die griechische insofern eine durchaus selbständige ist, als sie sowohl die von ihr aufgenommenen Traditionen, als die etwa von aussen einströmenden Ideen zu vollkommen eigenartigen Schöpfungen auszugestalten vermochte. Auf dem Gebiete der Kunstformen lassen viele Gebilde, wie die Palmette, der Mäander, die Flechtbänder, den Zusammenhang mit weiten Kreisen der Kultur älterer Völker offen erkennen, andere aber sind lediglich zurückzuführen auf ihren Ursprung und ihre

Entwickelung in Griechenland selbst. So das architektonische Akanthusblatt, eine unmittelbare Schöpfung griechischer Kunst auf Grund der Naturbeobachtung der dort heimischen, sehr verbreiteten stachligen Spezies der Akanthuspflanze. Von Hellas aus hat, bereichert durch den Einfluss der volleren, malerischeren Schwesterpflanze in Italien, sodann diese Kunstform ihren Siegeslauf durch alle folgenden Kunstepochen genommen[7]).

Die Wahrnehmung aber, dass die griechischen Kunstformen in so normaler Entwickelung und so dem struktiven wie künstlerischen Gedanken durchaus entsprechend uns in den hervorragenden Denkmälern entgegentreten, hat Bötticher veranlasst, nicht nur eine bewusste Schöpfung seitens der griechischen Künstler überall vorauszusetzen, sondern auch von dem heutigen Architekten eine logische Durchdringung seines Schaffens zu verlangen.

Durch diese so dargelegte Verbindung einer Verstandesoperation mit dem künstlerischen Schaffen hat das Erscheinen der Tektonik einen Sturm in denjenigen Kreisen entfacht, welche die künstlerische Leistung gerne als die alleinige Gabe des Genius, nicht der Denkkraft und der Arbeit auffassen, und sie der reinen Phantasiethätigkeit zuschreiben. Nun ist die Phantasie ein Denken in Bildern, sie ist die ursprünglichere Form des Denkens in der allgemeinen wie in der individuellen Entwickelung des Geistes und wendet sich allmählich erst infolge der an die Bildung der Sprache geknüpften psychologischen Vorgänge in die logische Gedankenform um[8]). So darf man allerdings annehmen, dass auch in der Kunst das Bewusstsein der Bedeutung der Kunstformen erst allmählich erworben worden ist, wie es später theilweise verloren ging. Aber anders steht es um den heutigen Architekten, dessen Aufgaben ebenso hohe Anforderungen an die Denkkraft wie an die Phantasie ohnehin stellen müssen.

Fördert die rein logische Konzeption einer Aufgabe, welche sich auf ihren nächsten trivialen Zweck allein und die Konstruktion richtet, etwas Trockenes und Starres zu Tage[9]), so überschüttet im anderen Falle eine ungebundene Phantasiethätigkeit die zu Grunde liegende Idee derart mit ihren Blumen, dass diese Idee eher

getödtet als belebt würde, wenn nicht der Verstand ordnend und sichtend einträte. Reine Improvisationen der Phantasie haben auch auf dem Gebiete der Architektur einen tieferen Rang als ernst und mühevoll erlesene Kunstgedanken: der künstlerische Nachlass Schinkels, ebenso wie die Skizzen Rafaels oder die Notizbücher Beethovens zeigen die oft lange Vorgeschichte der einfachsten und edelsten Kunstgebilde, und beweisen, dass die grossen Meister nicht nur im Erfinden, sondern auch im Umgestalten — im Verwerfen gross waren. Daher muss der Hinweis Böttichers auf eine strenge, kritische Auffassung von Architekturproblemen als eine hervorragende That angesehen werden.

Dieselben Ideen, nur von einem anderen Standpunkt erreicht, finden wir später bei Viollet le Duc wieder, der sowohl in seinem Epoche machenden Werke über die mittelalterliche Kunst Frankreichs wie in den bei anderen Veranlassungen [10]) niedergelegten Gedanken über die Entwickelung der modernen Kunst der Denkthätigkeit des Architekten gegenüber der unbewussten Phantasiethätigkeit die gebührende Stelle anwies, dafür aber auch wie Bötticher von vielen seiner Zeitgenossen in den Bann gethan worden ist. Beide konnten mit Goethe sagen: „Es ist die grösste Qual, nicht verstanden zu werden, wenn man nach grosser Bemühung und Anstrengung sich endlich selbst und die Sache zu verstehen glaubt, . . . peinlicher kann uns nichts begegnen, als wenn das, was uns mit unterrichteten, einsichtigen Männern verbinden sollte, Anlass giebt einer nicht zu vermittelnden Trennung“ [11].)

Sind denn nun diese Gegensätze so unvermittelbar, wie es früher allgemein und heute noch vielfach geglaubt wird? Sollte durch das tiefere Eindringen in die physiologischen und psychologischen Vorgänge bei der Aufnahme und Erkenntniss der Aussenwelt nicht eine Versöhnung bereits angebahnt sein? Wir dürfen die Frage bejahen und der weiteren Entwickelung mit Hoffnung entgegensehen. Die bezüglichen Untersuchungen haben zunächst die sehr zusammengesetzte Natur des Eindrucks, welchen das Kunstwerk auf den Menschen ausübt, festgestellt. Dasselbe setzt, wie Wundt definirt [12]), unser logisches Gefühl in Spannung, regt ethische und religiöse

Gefühle an, erzeugt Affekte und sinnliche Gefühle, und als wesentliche Bestandtheile kommen dazu noch jene aesthetischen Elementargefühle, welche bei der Auffassung mittels der Sinne entstehen und dann weiter ins Bewusstsein übertragen werden. So bildet in unserem Falle das Auge die Vermittelung zwischen der Aussenwelt und dem Menschen. Das Auge muss, um zu sehen, eine gewisse Arbeit verrichten, die durch die Augenbewegungen empfunden wird, ausserdem eine Funktion der Zeit ist. Die Konturen und bedeutsamen Linien des Objektes spielen als Leitlinien des Blickes die Hauptrolle, der Blick wird durch dieselben gewissermassen gezwungen, bestimmte Richtungen einzuschlagen, Bewegungen auszuführen, die dann das Bild des Gegenstandes übertragen. Ist das Auge durch Mangel eines vorgeschriebenen Weges genöthigt, von einem Punkte auf einen anderen überzuspringen, so entsteht das Gefühl der Trennung beider; wird es durch eine die Punkte verbindende ungebrochene Linie geführt, so wird diese Trennung nicht empfunden. Entsprechen nun diese aesthetischen Elementar-Empfindungen dem geistigen Bilde des Gegenstandes, welches durch die vorher erwähnten Gefühle ausgeführt wird, entsprechen sich überhaupt alle einzelnen Vorstellungen, so dass eine harmonische Gesammtwirkung entsteht, so wird ein aesthetisches Wohlgefallen hervorgerufen. Dagegen hebt jede einzelne Nichtübereinstimmung dieser Gefühle und Vorstellungen den Kunstwerth des Werkes in den meisten Fällen ganz auf. Bei dem ungeheuren Reichthum der Zeichen des Sehnerven-Apparates ist es nicht zu verwundern, wenn die Sprache unserer Augen, wie die unserer Sinne überhaupt, uns so viel feiner abgestufte und reicher individualisirte Nachrichten zuführt als die Worte, daher der Einfluss dieser Sinnesthätigkeit nicht unterschätzt werden darf, und die Ausbildung derselben durch Erfahrung sowohl dem schaffenden wie dem aufnehmenden Menschen zur Pflicht wird. Wer vermag die Schönheit einer Melodie, einer Konturzeichnung, ja nur eines einfachen Ornamentes in Worte zu fassen? Schon Schinkel empfand diese Ueberlegenheit der Vermittelung durch die Sinne und sagt einmal: „Man nennt die Sprache die schönste aller Himmelsgaben, aber wäre das Leben minder schön, wenn man nur durch Musik zu

einander, oder durch bildende Kunst spräche? . . . Hätte die Sprache das Zweite sein können, wäre sie, aus jenen Künsten hervorgegangen, nicht noch vollkommener geworden?“ [13])

Unternehmen wir es nunmehr, die einzelnen, für die schöne Erscheinung eines Bauwerkes nothwendigen Voraussetzungen nach diesen Gesichtspunkten zusammenzustellen und nach einander zu ordnen, so würde in erster Linie der Zweck desselben die Hauptform bestimmen, zu deren Herstellung das Baumaterial in gewisse konstruktive Formen gebracht werden muss, die Werkformen. Den weiteren künstlerischen Anforderungen würde dann durch die vom Auge unmittelbar zu übertragende Charakteristik des baulichen Organismus, des zum Leben erweckten todten Materials zunächst in der direkten weiteren Ausgestaltung jener Formen durch die Phantasiethätigkeit entsprochen werden müssen; und dort, wo diese Formgebung zum vollen Ausdruck des Gedankens nicht ausreicht, würde die weitere Ausbildung mittels der tektonisch-symbolischen Formen zu erfolgen haben, welche an die organischen Schöpfungen der Natur erinnern, oder auch Beziehungen zu allgemein bekannten Gebrauchsgegenständen anknüpfen. Können wir sonach neben der Werkform die künstlerische Gestaltung nach zwei Richtungen hin verfolgen, so unterschied Böttticher nur Werkform und Kunstform, machte den Werth der letzteren wesentlich von der tektonisch-symbolischen Beziehung abhängig und hat hierdurch manchen Widerspruch hervorgerufen.

Um hier nur eine der bedeutungsvollsten Formen als Beispiel anzuführen, sei an den Blattüberfall, das Kyma erinnert, als Symbol des Konflikts von Stütze und getragener Last, ausserdem auch der scharfen Trennung zweier Bauglieder überhaupt. Der früher schwer zurückzuweisende Einwand, warum denn an dem korinthischen Kapitell die unteren unbelasteten Blattreihen auch übergebogene Form zeigen, warum ähnliche Formen auch an vertikalen Gliederungen, wo von der Belastung eines Blattes nicht die Rede sein kann, auftreten, wird beseitigt, sobald man die Uebertragung der Formen in das Bewusstsein durch die Augenbewegung analysirt. Die scharfen Riefelungen des Säulen-

stammes von der Basis an nach oben durcheilend, geht das Auge in die Verfolgung der Linien des Kapitells über, welche es zwingen, bis in die Spitzen der überfallenden Formen vorzudringen. Der Weg führt hier nicht weiter, das Auge wird aufgehalten und muss, wenn es zu dem getragenen Balken, selbst zu dem vermittelnden Abakus übergehen will, einen Sprung machen. Die Trennung wird unmittelbar empfunden, nur schöner und beziehungsreicher, wenn die Form auch noch an organische Gestalten, wie Blattformen anklingt. Im reicheren korinthischen Kapitell wird dieser Vorgang in mehrfachen Ansätzen rhythmisch wiederholt, bis das Auge, in die Spiralen der Eckranken gelenkt, zu noch längerem Verweilen bei der schönen Form eingeladen, endlich auch von dieser sich trennen muss, um weiter zu wandern. Eine derartig erweiterte Auffassung beseitigt auch noch einen anderen Einwand, den man dieser das Symbol betonenden Erklärung Böttichers entgegenstellte, dass nämlich die Biegung des Blattes nicht ausschliesslich durch eine darauf ruhende Last oder durch Anstossen an dieselbe hervorgerufen wird, sondern dass in der vegetativen Entwickelung die Blätter überall durch Ausdehnung der oberen Zellen der Blattfläche von selbst sich krümmen. Jetzt haben wir es nicht mehr mit der nicht ganz zutreffenden realistischen Auffassung zu thun, sondern mit dem Verlangen, die für die Auffassung durch die Augenbewegung nothwendige Kunstform ähnlich weiter ausgestaltet und belebt zu sehen, wie diese die Kernform erst organisirte.

Am einflussreichsten machen sich die lediglich durch das Auge vermittelten Eindrücke bei den Formen geltend, welche weder durch statische noch konstruktive Funktionen, die sie zu erfüllen hätten, an Nebenbedingungen geknüpft sind, also bei neutralen Flächenornamenten und freien Endigungen. Aber die grosse Freiheit gab auch Veranlassung, dass sich am meisten in diesen Formen der Niedergang der Kunst offenbarte. Denn durch fortwährende Steigerung in der Bewegung der Linien und durch Häufung der Formen, wie z. B. bei den gewundenen und gebogenen Fialen und Giebeln der Spätgothik, oder den gebrochenen Giebelkrönungen der späteren Renaissance, wurden schliesslich auch die konstruktiven

Theile in Mitleidenschaft gezogen, und ihre Zweckbestimmung verschwand unter willkürlich gestalteten Bildungen, die da beanspruchten, selbständig und nur durch Erregung [14]) des Gesichtssinnes zu wirken, unabhängig von Bezügen zum Wesen des Baugliedes.

Dass an solche, oft glänzende, aber keine fruchtbaren Samen reifende Formen einer ausblühenden Kunst nicht der Ausgang für eine Kunstlehre geknüpft werden kann, liegt auf der Hand. Damit Neues wieder geschaffen werden könne, muss das Entstehen und Werden der Kunstgedanken auf Grund des Studiums der Kunstgeschichte erfasst werden.

Diese Entwickelungsgeschichte hebt aber für uns bei der griechischen Kunst an. Der Mensch ist auch darin von dem Prinzipe der Natur abhängig, dass er nothwendige Vorstufen auch in geistiger Beziehung nicht überspringen darf. Aber wie Schinkel selbst bei seinen in griechischem Sinne konzipirten Bauwerken sich die volle Freiheit des Schaffens zu bewahren verstand, so führt er den Gedanken mehrfach aus, dass zwar der geistige Gehalt der griechischen Kunst, gestützt auf die vollkommenste Ausbildung der Einzelheiten, uns ein hohes Vorbild sei, aber dass die Werke nicht unmittelbar nachgeahmt werden können, da sie mit vielen neuen Lebensverhältnissen im Widerspruch stehen; überhaupt dürfe: „um ein wahrhaft historisches Werk hervorzubringen, nicht abgeschlossenes Historisches wiederholt werden, wodurch keine Geschichte erzeugt wird“ [15]). Auch Böttticher geht in seinen rein künstlerischen Schöpfungen, namentlich in den noch heute in jeder Beziehung unerreichten und über die Grenzen des Vaterlandes hinaus geschätzten Ornament - Vorbildern, immer von der griechischen Formgebung aus, um dann freie und durch hingebendes Naturstudium eigengeartete Bildungen neu zu gestalten. Er betont stets, und namentlich in den Abhandlungen, welche sich mit der Vergleichung griechischer und mittelalterlicher Kunst beschäftigen, die Nothwendigkeit nicht blos rückwärts, sondern auch in die Zukunft zu schauen, und die der modernen Technik zu Gebote stehenden, über die früheren hinausragenden

Mittel auch in entsprechendem Sinne bei neuen künstlerischen Aufgaben zu verwerthen.

Das Hauptbildungsprinzip der Architektur besteht in der Entwickelung der Raumüberdeckung und Umschliessung. Die horizontale Steindecke der Griechen in ihrer künstlerisch wie technisch durchgebildeten Gliederung bildet den Gipfelpunkt, aber auch den Endpunkt eines Deckensystems, das an ein bestimmtes Material und bestimmte Dimensionen desselben allzusehr gebunden ist. So hoch sich dieses Deckensystem über alle früheren Bildungen ähnlichen Charakters erhebt, so hoch stellt Bötticher das in seiner technischen wie künstlerischen Gliederung vollkommen durchgeführte Prinzip der gothischen Kunst, das Rippengewölbe, welches mittels einzelner Strebepfeiler seine Seitenpressungen dem festen Grunde zuführt, über die früheren Gewölbesysteme. Indessen setzt die gebundene Weise der Gliederung doch auch dieser Raumüberdeckung gewisse Schranken, welche die römischen wie die byzantinischen grossen Kuppelbauten nicht kennen, auch diejenigen der Renaissance überschritten haben. Neuere, in die Technik eindringende kunstgeschichtliche Arbeiten haben den Werth jener Bauten auch in konstruktiver Beziehung erst näher würdigen gelehrt.

Bötticher erblickt nun im Eisen, welches in Bezug auf die verschiedenartigste Inanspruchnahme seiner Festigkeit, namentlich der Zugfestigkeit, dem Steinmateriale so ungemein überlegen ist, das Material der Zukunft, an das sich eine neue Entwickelungsphase der Architektur anschliessen werde. Bedingungsweise kann dem zugestimmt werden, wenngleich die Wege noch im Nebel verlaufen, in den man nur nach und nach eindringen kann. Dass weite Räume in früher nicht geahnter Weise frei überdeckt werden können, ist der erste Schritt, den die Technik allein unternommen hat. Die Kunst hat nur in einzelnen und bescheidenen Fällen mitwirken können. Belehrend für den eingeschlagenen Weg ist ein Beispiel, welches drei grosse Museumsbauten Berlins darbieten. Das vor dreissig Jahren vollendete neue Museum zeigt gewölbte

Deckenbildungen auf bogenförmigen eisernen Trägern, deren Horizontalschub durch eiserne Zugstangen aufgenommen wird. Die Konstruktion tritt in die Erscheinung, aber durchweg vermittelt durch künstlerisch schöne, reiche und bedeutungsvolle metallene Umhüllungsformen. Viel später wurden die Decken des Kunstgewerbemuseums hergestellt; die Technik war bereits soweit fortgeschritten, dass horizontale eiserne Deckenbalken, vortheilhafter für die Verwendung, hergestellt, und zwischen diesen künstlerisch gegliederte Gussdecken eingespannt werden konnten. Hier stellt sich aber bereits der eiserne Träger mit seiner unteren vernieteten Fläche in natürlicher Gestalt dar, die nur durch Malerei ihren charakterisirenden Schmuck erhalten hat. Wenige Jahre darauf erscheint ein anderes System in dem neuen Museum für Völkerkunde, ebenfalls ein horizontales Balkensystem, aber mit einer zwischen die Balken gespannten metallenen Gewölbedecke versehen, welche ihre glänzende, charakteristisch geriefelte Oberfläche zeigt; sehr wenige Umhüllungsformen, einiger Schmuck durch Malerei, lassen das Konstruktionssystem und die Eisenformen in die Erscheinung treten und verleihen dem Ganzen einen eigenthümlichen, bescheidenen Reiz. — Wir sehen daraus, wie allmählich Wege gesucht werden, welche zu einer schönen Erscheinungsform, durch geschickte Anordnung und gute Formgestaltung des Materials selbst, innerhalb des sichtbaren Konstruktionssystems führen. Darin liegt aber auch die Schwierigkeit, weil die Bearbeitung der grossen Eisenmassen in den meisten Fällen eine nachträgliche künstlerische Modifizirung der Form heute noch ausschliesst. Man wird daher zunächst vornehmlich dahin zu wirken haben, eine schöne Gesammtform durch schöne Linienführung und angemessene Gruppirung zu erreichen; diese Forderung an die Konstruktion ist in jetziger Zeit um so berechtigter, als die Fortschritte in der Theorie und Praxis des Ingenieurs diesem bereits eine Freiheit in der Lösung konstruktiver Probleme gewähren, die er vor wenigen Jahrzehnten noch nicht sein eigen nennen konnte.

In dieser Richtung ist der Wirksamkeit der Technischen Hochschule, welche die „Wissenschaften des Schaffens“[16]) zu pflegen

berufen ist, ein weites Feld zur Bearbeitung überwiesen, denn indem sie dem Architekten wie dem Ingenieur die Blicke in die gegenseitigen Schaffensgebiete eröffnet, sie persönlich einander näher führt, wird sie dieselben befähigen, künstlerisch und technisch zusammenarbeitend an grossen Aufgaben der Baukunst, das Reich der Gedankenarbeit und der Phantasiearbeit im einheitlichen Kunstwerk zu verkörpern und so der Zukunft zu überliefern, was die Vergangenheit ihnen zur Weiterförderung in die Hand gelegt hat.

Bei dieser Auffassung unserer Aufgabe und bei der Erwägung der Mittel ihr zu genügen, wenden sich unsere Blicke, wie dereinst diejenigen Schinkels und Böttichers, immer und immer wieder zurück nach dem Lande der Hellenen, welches jene Vereinigung von Gedanken- und Phantasiethätigkeit zu einer so hohen Entwickelung gebracht hat, dass wir es als die Heimath, als den Ausgangspunkt unserer Kunst, ja unserer Kulturentwickelung überhaupt zu betrachten berechtigt sind, und zu lieben nie müde werden.

Die Herzen der ganzen Nation wären vor wenigen Monaten dahin gerichtet, als unser allergnädigster Kaiser und König an der Spitze seiner erlauchten Familie die Schwester geleitete in jenes gesegnete Land, nun auch ihr eine zweite Heimath, welcher sie fortan die mit ihrem hohen Beruf verbundene Fürsorge widmen wird. In Gedanken folgten wir unserem erhabenen Herrscher auf die Burg von Athen, zu den Zeugen jener grossen Vergangenheit, die in stolzen Resten uns erhalten sind. Von hier aus war es Ihm Bedürfniss, Seinem Kanzler den Kaiserlichen Gruss zu entbieten. Einst schaute von hier aus das Erzbild der Athena Promachos weit hinaus über das Land, über die See, dem heimkehrenden Schiffer ein freudiges Zeichen, wenn sein Blick sie zuerst erkannte, die gewappnet die Wacht hielt, um den Oelbaum zu schirmen, das Sinnbild des Friedens, zugleich dem leuchtenden Verstande, der Athena Pronoia geweiht. So sehen auch wir heute empor zu unserem erhabenen Monarchen, Dem die schwere Pflicht, den Frieden zu wahren, von Gott auferlegt worden ist. In rastloser Energie, hellleuchtenden Auges, erblicken wir Ihn thätig in der

Erfüllung Seines hohen Berufes, nach aussen den Frieden sichernd, nach innen selbstthätig vermittelnd, wo es gilt Gegensätze zu mildern, welche sich gedeihlicher Entwickelung des Staatslebens entgegenstellen.

So können wir vertrauensvoll in die Zukunft blicken und hoffen, dass es auch uns im Aufblick zu dem leuchtenden Vorbild unseres erhabenen Herrschers gelingen möge, unseren Aufgaben im Streben nach dem Ideal gerecht zu werden.

Auf Sein theures Haupt aber erflehen wir, wie immer so besonders am heutigen Tage, des Himmels reichsten Segen herab. Möge es Ihm unter dem gnädigen Schutze des Allmächtigen lange vergönnt sein, im trauten Kreise Seiner hohen Familie, umstrahlt von der Liebe Seines getreuen Volkes, zu walten als Schirmer und Förderer des Friedens und Glückes des theuren Vaterlandes. Alle die innigen Wünsche und Gefühle, die uns heute so mächtig bewegen, fassen wir zusammen in den begeisterten Ruf:

Seine Majestät, unser Allergnädigster Kaiser,
König und Herr lebe „Hoch“!

Anmerkungen.

1) Karl Bötticher: Schinkel und sein baukünstlerisches Vermächtniss. 3 Reden und 3 Toaste. p. 75. Berlin 1857. Ernst & Korn.

2) Karl Bötticher: Zur Thronbesteigung Kaiser Wilhelms II. Berlin 1888. Mittler & Sohn.

3) A. v. Wolzogen. Aus Schinkels Nachlass. Berlin 1863. R. Decker.

4) S. H. Blankenstein: Karl Bötticher, sein Leben und Wirken. Berlin 1889. Ernst & Korn.

5) Karl Bötticher: Die Tektonik der Hellenen. I. und II. Auflage. Letztere beendet 1881. Berlin. Ernst & Korn.

6) E. Curtius widmete Bötticher am Winckelmannsfeste 1889 einen Nachruf, (Sitzungsberichte der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin. No. 7. 1889. p. 45) in welchem er sagt: Wo die Forschung so lebendig ist und immer neue Thatsachen an das Licht stellt, ist ein abschliessendes Lehrsystem undenkbar, aber jeder gesunde Fortschritt wird an das grundlegende Werk anknüpfen, dessen Keim in dem Boden unserer Stadt wurzelt und unter den Werken deutscher Geisteswissenschaft nicht vergessen sein wird.

7) Eine andere, ebenso einflussreiche Kunstform rein griechischen Ursprunges ist behandelt von E. Jacobsthal: Araceenformen in der Flora des Ornaments. II. Abdruck. 1889. Kaiserslautern. Blenck & Co.

8) Vergl. W. Wundt: Grundzüge der physiologischen Psychologie. II. Aufl. Bd. II p. 321. Leipzig 1880, Engelmann; auch A. Göller, zur Aesthetik der Architektur p. 105. Stuttgart 1887. R. Wittwer.

9) A. v. Wolzogen: Aus Schinkels Nachlass. Bd. III p. 374. S. a. H. Riegel, über Art und Kunst, Kunstwerke zu sehen. Berlin 1874. Carl Habel.

10) Vergl. Viollet le Duc: Entretiens sur l'Architecture u. a. Werke; auch dessen: Réponse à M. Vitet à propos de l'enseignement des arts du dessin. Paris 1864. A. Morel.

11) Goethe: Bd. 32. Morphologie p. 77. Stuttgart 1867. Cotta.

12) W. Wundt, im oben angeführten Werke Bd. II p. 350 u. f.; ausserdem Fechner, Vorschule der Aesthetik, Bd. I p. 179, Bd. II p. 20. Leipzig 1876. Breitkopf & Härtel; ferner G. Hauck, die subjektive Perspektive p. 79 u. f. Stuttgart 1879. Wittwer. Desselben Aufsatz: Die Stellung der Mathematik zur Kunst und Kunstwissenschaft. Berlin 1880. Ernst & Korn; ausserdem v. Helmholtz: Die neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens. p. 97. Braunschweig 1871. Vieweg & Sohn.

13) A. v. Wolzogen. Aus Schinkels Nachlass. Bd. III p. 347. Eine hierauf bezügliche Beobachtung theilt Dr. von den Steinen in dem Bericht über seine zweite Schingu-Expedition mit: Was ihre (der Bakaïri) Redeweise aber ausser den beschreibenden Gesten namentlich charakterisirt, war die ungemein reiche Lautmalerei — eine jede Handlung wird durch die lebhaften Interjektionen und durch einen stark modulirten Tonfall veranschaulicht. „Der Fluss ist weit“ wird niemals effektlos, sondern in einer Weise singend gesagt, dass man sich förmlich den langen Weg dahingezogen fühlt. (Verh. d. Gesellsch. f. Erdkunde z. Berlin. Bd. XV 8 p. 379.)

14) Vergl. Julius Duboc: Hundert Jahre Zeitgeist in Deutschland. Leipzig 1889. Otto Wiegand.

15) A. v. Wolzogen. Aus Schinkels Nachlass. p. 333. Brief Schinkels an Maximilian II von Baiern.

16) F. Reuleaux. Cultur und Technik. p. 29. Wien 1884. Verl. d. Niederösterreichischen Gewerbevereins.